ALICIA ALONSO, O STEA A DANSULUI

Ph.D., PDI, GAËL LÉVÉDER
Universitatea „Regele Juan Carlos", Madrid, Spania

Gaël LÉVÉDER – doctor în științe umaniste, limbi și cultură la Universitatea „Regele Juan Carlos" din Madrid, Spania, (teza de doctorat cu titlul *Metodologie a școlii cubaneze de balet clasic: analiză anatomică a primilor pași de dans la nivelul elementar*). A obținut de asemenea masteratul în marketing, management și administrarea afacerilor (ESIC). Studii de licență în *leadership*-ul managementului afacerilor (IE) și pedagogia dansului la Universitatea „Regele Juan Carlos" (Premiul pentru Excelență Academică). În prezent, predă la Institutul Universitar al Dansului „Alicia Alonso" al universității unde s-a perfecționat, îmbinând experiența sa de dansator profesionist cu educația academică. Predă dans clasic și, respectiv, teoria si metodologia pedagogiei dansului, la specializările Arte vizuale și Dans și, respectiv, Pedagogia Artelor vizuale și a Dansului. A participat la numeroase proiecte educative în domeniul Educației dansului și a colaborat cu managementul mai multor companii spaniole. Este consultant artistic și de dans al Orquesta y Coro Filarmonía, consultant al Pedagogic Project of the School of Music Filarmonía și director al departamentului de Relații instituționale al Institutului Universitar al Dansului „Alicia Alonso". Ariile sale de cercetare sunt legate de proiecte culturale ale unor fundații non-profit și integrarea educației artistice în școli, precum și de cercetarea anatomică a dansului și mișcării.

REZUMAT

Alicia Alonso este, fără îndoială, una dintre cele mai prestigioase figuri ale dansului clasic, în insula ei natală și peste hotare. În această lucrare voi prezenta viața personală și artistică a dansatoarei. Dar, înainte de aceasta, voi rezuma contextul istoric al dansului clasic în Cuba și începuturile artistei, înainte de a deveni steaua dansului care este astăzi. Voi analiza, de asemenea, valoarea ei în calitate de solistă, dar și ca cea care a impulsionat transformarea baletului cubanez, pentru a încheia prin a ilustra modul în care ea a ajuns să devină un simbol-cheie, ca sinonim al Artei și Dansului.

Cuvinte cheie: Alicia Alonso, Cuba, Baletul Național al Cubei.

Primele spectacole de dans au fost găzduite de Cuba încă din secolul al XVIII-lea, datorită transformărilor sociale suferite de această țară drept consecință a instituirii despotismului luminat. Această mișcare politică includea și necesitatea

construirii de teatre drept un mijloc de a contribui la artă și cultură în general. Astfel, în Cuba au fost edificate o serie de teatre, precum vechiul *Teatro Coliseo*, construit în 1776, care a găzduit unele companii de dans străine[1]. Acest teatru și-a schimbat denumirea în *Teatro Principal* și l-a avut ca invitat pe dansatorul și cântărețul Juan Bautista Francisqui în 1803. Venind din America de Nord, compania acestuia oferea o stagiune de 48 de spectacole de *ballets d'action* de Noverre (*Les caprices de galatée, La rosiere de salency*) și Dauberval (*La fête du grand soultan*), dar și spectacole de pantomimă, *pas de deux*, *pas de trois*, solouri și dansuri populare. Succesul lor a reușit să schimbe concepția estetică a publicului. În același timp, primul periodic cubanez, *Papel Periódico de La Habana*, a deschis și a dedicat spații generoase culturii în general și baletului în special în paginile sale.

În timpul stagiunii 1811-1812, dansatorul, coregraful și cântărețul Joaquín González a fost adus la *Teatro Principal*. Compania sa reunea artiști renumiți, precum dansatoarea Luisa Ayra, de la *Teatro San Carlos* din Lisabona. În 1816, *La fille mal gardée* a fost pusă în scenă pentru prima oară în Cuba, sub titlul spaniol *La hija mal guardada*. În 1817, González și Ayra s-au mutat la *Teatro Circo*, un amfiteatru de lemn, localizat pe așa-numitul Campo de Marte, care se deschisese în 1800 cu spectacolul *Los leñadores* [Tăietorii de lemne], o pantomimă dansată, pe cheltuiala financiară a unui anumit domn Anderson.

În 1820, *Teatro Principal* s-a redeschis după doi ani de reconstrucții arhitecturale. A găzduit cuplul catalan Andrés Pautret – María Rubio Pautret, care a promovat baletul în Cuba. Au programat noi creații în perioada 1820-1825, precum *Jason in Corinth*, inspirată din *Jason et Medée* de Noverre, care oferea efecte teatrale nemaivăzute în Cuba. De asemenea, au interpretat *La fille mal gardée*, de data aceasta sub titulatura *A una muchacha nadie la guarda, El novio despedido*, bazată pe drama lui Shakespeare, *Macbeth*, și *Don Quijote en las bodas de Camacho*. În ultimele două stagiuni, cuplul Pautret a oferit 24 de titluri, unele dintre ele complet noi pe insula cubaneză. Dintre acestea, se remarcă *La matancera*, cu premiera la 10 iunie 1825, cu coregrafie de Andrés Pautret și muzică de Ulpiano Estrada, care dirija orchestra teatrului, devenind, astfel, primul compozitor al unui balet cubanez.

În 1827, teatrul a fost condus de dansatorul, coregraful și dirijorul Tiburcio López, care a promovat cu precădere dansuri regionale spaniole. În 1832, compania lui Pautret s-a destrămat, dar în 1833, María Rubio Pautret s-a reîntors din Mexic și a fondat o altă companie, împreună cu cele două fiice ale ei, dansatoare și actrițe, cu sediul la *Teatro Diorama*, care se deschisese în 1829.

Avântul economic de pe insulă al acelor ani a permis artiștilor să se adreseze publicului cu putere financiară, care considera că teatrele lor nu erau suficient de spațioase și de luxuriante în comparație cu noua lor poziție socială.

[1] Miguel Cabrera, *El ballet en Cuba: apuntes históricos*, Ediciones Cúpulas, La Habana, 2011, pp. 9-14.

Astfel, Miguel Tacón, guvernator al insulei, i-a permis lui Francisco Marty i Torrens, un catalan care câștigase o avere din sclavia neagră și comerțul cu pește, să construiască un teatru nou care să întrunească nevoile orașului.[1] Lucrările au început în august 1836 și au fost încheiate un an mai târziu. Clădirea a fost denumită *Gran Teatro Tacón*, fiind localizată față în față cu porțile zidurilor care împrejmuiau San Cristóbal de La Habana [numele originar al Havanei, actuala capitală a Cubei (n. trad.)], aproape de centrul vechi al orașului și de cartierele noi ale așa-zisei Habana de Extramuros. Putea găzdui până la 3000 de spectatori. A fost inaugurat la 18 februarie 1838 cu un spectacol de *masque*. Un spectacol de dans a fost programat pentru această scenă la 15 aprilie în același an, când Reina Valencia și Tiburcio López au prezentat dansuri tradiționale *bolero* la sfârșitul serii. Compania Ravel, un grup internațional de funambuliști [acrobați pe sfoară (n. trad.)] a interpretat, la 20 iunie, *El polichinela* și *Gavota*, de Vestris, în cadrul a ceea ce poate fi considerat drept primul spectacol de dans al acestui teatru.

Fanny Elssler (1810-1884), dansatoarea epocii romantice, a ajuns la acest teatru la 23 ianuarie 1841. Născută la Viena, ea dansase în Italia, Franța, Germania, Marea Britanie, Statele Unite al Americii și Rusia, înainte de a ajunge în Cuba, unde era faimoasă pentru felul ei energetic, viguros și de înaltă ținută artistică de a dansa: "Elssler însemna pământ amestecat cu foc"[2]. Și-a făcut debutul în Cuba în cadrul unei companii care îl includea și pe James Sylvain, dansator, profesor de dans și directorul companiei, dar și pe dansatorii Arreline și Parsloe. În acea seară, au interpretat primul din cele zece spectacole în care Elssler dansa *La Sylphide* a lui Taglioni, pentru prima oară în Cuba, dar și unele dintre celelalte „hituri" ale ei, precum *Natalie or The Swiss Cowgirl, La tarántula, The Smolenska*, *pas de deux* intitulat *Tirolés*, *El jaleo de Jerez, La cachucha* și *La cracoviana*.

Vizitele lui Fanny Elssler sau, în secolul al XX-lea, ale Annei Pavlova în insula cubaneză au însemnat un punct de cotitură în ceea ce privește interesul publicului cubanez față de repertoriul romantic, astfel că fragmente din *Giselle*, care vor deveni ulterior unul dintre marile succese ale Aliciei Alonso, au putut fi văzute în Cuba la doar opt ani de la premiera pariziană (1841), fiind de asemenea interpretate pentru prima oară în America latină. Celebrul balet a fost programat în integralitate de Compania Ravel la *Gran Teatro Tacón* la 14 februarie 1849, cu Harriet Wells în rolul titular.[3]

Simbioza dintre elementele spaniole și africane în stilul de dans cubanez a

---

[1] Miguel Cabrera, *op. cit.*, p. 10: pare sigur faptul că, potrivit unor documente pe care nu le citează, Tacón i-a acordat lui Marty i Torrens o serie de facilități în îndeplinirea acestei misiuni, incluzând toată piatra necesară, fără plată, din carierele guvernamentale, concesiunea a șase spectacole de *masquerade* în beneficiul financiar al proiectului și muncitori neplătiți din penitenciare.

[2] Vagánova, 1969, p. 203.

[3] Francisco Rey, *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

contribuit la amestecul de pasiune pentru exotism și idiosincrazie locală, într-un melanj foarte particular ce a devenit tipic în insulă în timpul Romantismului[1]. Acesta ilustrează ceea ce e îndeobște denumit *the peasant variation* [variația folclorică, (n. trad.)], ca rezultat al pașilor de dans academici pe care dansatorii străini îi combinau cu caracteristicile cubaneze și pe care îi includeau în repertoriile lor. Unul dintre acești pași este *zapateo* („step"), denumit în spaniolă *zapateado* sau *buscapié cubano*, introdus de Fanny Elssler pe scenă în 1842. A avut un asemenea succes, încât localnicii erau uneori rugați să îi învețe pe dansatorii străini acest pas, oridecâte ori era inclus în coregrafii. A suscitat o asemenea înrâurire, încât bisurile erau un lucru obișnuit în acea perioadă. Pe lângă aceasta, dansatorii obișnuiau să poarte costume *guajiro*, tipic cubaneze. Totuși, aceste dansuri nu erau interpretate pe scară largă în afara insulei. Fanny Elssler a fost o excepție, când a dansat *zapateo* în ultima ei stagiune, la New York, în iunie 1842.

Alături de aceste variații folclorice, pot fi de asemenea întâlnite versiuni *salonnière* [de salon, (n. trad.)], care se nasc atunci când creații populare generează versiuni coregrafice, precum valsurile *criollo*, *habanera* și contradansurile. Un exemplu remarcabil poate fi întâlnit în baletul *La habanera*, dansat în premieră de dansatoarea spaniolă Josefa Barquera în 1857, pe muzică de Salvador Trías.

În același timp, o serie de dansuri folclorice cubaneze de origine africană au fost incorporate în balete datorită admirației de care acestea se bucurau grație elementului lor exotic care conferea un caracter distinctiv interpretării lor. Astfel, dansuri precum *cocoyé*, *congo* și *caringa* și-au găsit locul în coregrafii. În orice caz, aceastea au putut fi văzute la o dată mai târzie decât precedentele, căci au început să fie dansate în timpul anilor '50 [ai secolului al XIX-lea (n. trad.)]. Acestea erau interpretate fie de dansatori cubanezi, precum Joaquín Ruiz, actor de comedie cubanez a cărui interpretare a dansului *cocoyé* a devenit celebră, fie de dansatori spanioli, precum Isabel Osorio, José Gispert sau Carlos Atané. Interpretarea lor de către dansatori străini nu era un fapt obișnuit, cu toate că unele exemple pot fi găsite, precum franțuzoaica Desirée, care a dansat *caringa* la *Gran Teatro Tacón* în 1864, sau italiencele Carnaggia și, respectiv, Fermina, care au dansat *cocoyé* la același teatru în1868.

Totuși, aceste circumstanțe nu au dus la deschiderea unei școli de dans sau a unui centru de dans în care baletul să poată fi studiat în Cuba, așa cum s-a întâmplat în Mexic sau Chile. Existau însă numeroși profesori care solicitau lecții de balet de la pedagogi ai dansului prestigioși care le vizitau insula. Unul dintre primii a fost Juan Guillet, a cărui prezență în Cuba este certificată în *Papel Periódico de La Habana*, la 10 iulie 1800[2]. Există controverse legate de originea franceză sau catalană a acestuia, dar el este considerat primul pedagog al dansului care a predat

[1] Francisco Rey, *op. cit.*, pp. 48-51.
[2] Miguel Cabrera, *op. cit.*, p. 9.

balet clasic în Cuba. Fusese angajat la *Teatro Circo* încă de la deschiderea acestuia. Ani mai târziu, se cunosc numele lui James Sylvain (1841 și 1842), Philippe Hazard (1843) și Hippolyte Monplaisir (1848, 1850 și 1851). Profesorii de dans cubanezi predau cu precădere dansuri de salon la modă, în centre private sau la domiciliu. Nu făceau asta în mod profesional, ci pentru ca elevii lor să se poată expune în mediul social de pe insulă. Totuși, unii dintre acești elevi au dansat în spectacole profesioniste, cu toate că nu există informații despre o carieră a lor ulterioară în lumea dansului.[1]

Familia [compania, (n. trad.)] Ravel a mai avut două premiere în 1857, punând în scenă *Paquita* de Mazilier și *El diablo enamorado* de Coralli, dar este îndeobște cunoscut că perioada Romantismului târziu a început în Cuba în 1866, după ce Compania Ravel au încheiat colaborarea cu *Gran Teatro Tacón*, datorită lipsei de dansatori profesioniști de pe insulă, cel mai probabil cauzată de declinul acestei arte în Europa ce a avut drept consecință împuținarea vizitelor companiilor străine pe insulă[2].

Începând cu anii '70 [ai secolului al XIX-lea, (n. trad.)], nu se mai programează balete prea des. După această perioadă, compania lui Aldo Barilli ajunge în Cuba în 1904, cu baletul *Coppélia*. Dansul nu ar mai fi cunoscut o revigorare pe insula cubaneză, dacă Anna Pavlova nu ar fi inclus Cuba în turneele sale. Ea a vizitat țara în 1915, 1917 și 1918, aducând cu ea noutățile repertoriale internaționale. Lucrări precum *The Swan Death* and *Chopiniana*, coregrafiate de Mihail Fokine, *Raymonde*, în coregrafia lui Marius Petipa sau *Romeo and Juliet*, în coregrafia lui Clustine, au putut fi vizionate pe scenele cubaneze[3].

Aceasta era starea de fapt în Cuba până la 30 iunie 1931, când *Escuela de Ballet* a societății *Pro-Arte Musical* s-a deschis, moment ce până astăzi este considerat a fi renașterea școlii de dans cubaneze. Scopul ei nu era de a forma dansatori profesioniști. Totuși, această societate a avut posibilitatea de a îl aduce pe profesorul rus Nikolai Yavorski (1891-1948), un fost membru al companiei Idei Rubinstein, care dansase în La Habana împreună cu *Opéra Privée de Paris*, și care oferiseră publicului de pe insulă repertoriu rusesc.

Sociedad Pro-Arte Musical a fost înființată grație Nataliei Aróstegui, care a dorit să includă odată pentru totdeauna studierea baletului pe insulă, dar și să înființeze o școală de chitară și un departament de declamație. Societatea a devenit o sursă importantă de venituri după Marea Criză financiară și, în același timp, a contribuit la finanțarea *Teatro Auditorium*, care se deschisese cu un an înainte de criza economică. Societatea a încercat să aducă artiști prestigioși în acest scop, printre care și pe Yavorski, pentru a pregăti un grup de tinere, fiice ale celor care

[1] Francisco Rey, *op. cit.*, 2002, pp. 29-30.
[2] Francisco Rey, *Grandes momentos…*, ed. cit., 2011.
[3] Miguel Cabrara, *op. cit.*

susțineau societatea, sau tinere din familii din pătura medie a societății cubaneze, pentru a se bucura de activități rezervate doar celor înstăriți.

Tinerele fete erau instruite cu exerciții simple care le îmbunătățeau statura și aspectul, pentru a se purta mai cu eleganță în societate.[1] Oricum, Yavorki a încercat mereu să le susțină pe cele mai talentate dintre ele. Printre ele, o regăsim pe Alicia Alonso, cea care va deveni, alături de compania lui Fernando Alonso și prin intermediul coregrafiilor lui Alberto Alonso, muza inspirației generațiilor viitoare de pe insulă. De-a lungul carierei ei, a știut cum să insufle oamenilor pasiunea pentru balet, într-o perioadă în care dansul era doar o parte componentă a spectacolului, rămânând în penumbra evoluției stilistice și tehnice a dansului european și american. Perseverența ei a făcut din Cuba ceea ce astăzi unii cercetători numesc "Patria lui *Giselle*"[2].

Una dintre cele mai complete și mai detaliate lucrări despre biografia Aliciei Alonsoeste cartea *El Ballet, una devoción* [Baletul, o vocație] de Pedro Simón[3]. El susține că Alicia Alonso, care era încă numită Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez y del Hoyo, și-a făcut debutul în 1931 la *Teatro Auditórium* din La Habana, astăzi numit *Auditórium Amadeo Roldán*, după ce a urmat cursuri la *Sociedad Pro-Arte Musical* din oraș.

Familia sa părăsise Santanderul, în nordul Spaniei, pentru a ajunge în Cuba în secolul al XIX-lea. S-a născut în Marianao, un district al provinciei La Habana, la 21 decembrie 1920. Părinții ei au fost Antonio Martínez de la Maza Arredondo și Ernestina del Hoyo y Lugo, și mai aveau trei copii. După o ședere scurtă în Spania, unde a învățat dansuri populare spaniole, s-a reîntors în Cuba, pentru a începe cursurile de pregătire cu Yavorski. Cursurile sale nu au fost definitorii în dezvoltarea tehnicii ei, dar au fost esențiale pentru nașterea dragostei ei pentru dans. În timpul acelor ani, la *Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana* împreună cu Yavorski, a întâlnit-o pe faimoasa dansatoare spaniolă Antonia Mercé, numită *La Argentina*, pentru care tânăra Alicia a dansat.[4]

La 29 decembrie 1931, și-a făcut debutul la *Teatro Auditórium* din La Habana, dansând *Grande Vals*, din *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski, în coregrafia lui Yavorski, cu *Orquesta Sinfónica de La Habana*, dirijată de cubanezul Gonzalo Roig. În 1932, dansează rolul *Păsării albastre* în aceeași lucrare. Putem citi ceea ce critica a spus despre ea în acea seară:

„Nu a dansat așa cum dansează copiii, chiar și cei mai avansați, mecanic și ca

---

[1] *Idem*, pp. 21-37.

[2] Francisco Rey, *op. cit*., p. 235.

[3] Pedro Simón, *El Ballet, una devoción* (*Ballet, a Devotion*), Ed. Cumbre, Barcelona, 2014.

[4] Antonia Mercé y Luque (1890-1936) a fost o dansatoare spaniolă cunoscută drept „La Argentina", care a încercat să combine stilul neoclasic cu dansul andaluz. Ea nu trebuie confundată cu "La Argentinita", Encarnación López Júlvez (1898-1945), o altă dansatoare celebră din aceeași perioadă.

și cum ar fi purtați înainte de indicațiile maestrului, jumătate ascuns în culise, departe de adevăratul sens al lucrării pe care o interpretează, fără vreo emoție autentică. A dansat din interior, cu totul devotată dansului, ca în transă, și atât de conștientă de interpretatea ei, încât a putut folosi tehnica ei rudimentară de dragul instinctului teatral.[1]"

Alicia a continuat să danseze și alte lucrări ca solistă în festivalurile școlii (*Circul*, 1933, *Cneazul Igor*, 1934), până când a dansat *Swanilde*, din *Coppélia* lui Delibes, în adaptarea lui Yavorski, special pentru această ocazie. Partenerul ei era un oarecare tânăr, Alberto Alonso. În 1937, va dansa pentru prima oară una din lucrările ei emblematice, *Lacul lebedelor* al lui Ceaikovski, cu Émil Laurens, de la *Ballet Russe de Monte Carlo*, dar care nu a putut folosi numele său real, Robert Belsky, pentru a nu pune în pericol obligațiile sale contractuale. Ea a fost sfătuită de Irina Baronova, o stea a baletului rus, să pregătească rolul solistic dublu *Odette-Odile*.

Oricum, Cuba nu a putut asigura nevoile sale de progres tehnic, așa că s-a decis să se reunească cu Fernando Alonso, viitorul ei soț, la New York, unde acesta se stabilise cu ceva timp în urmă. În acest oraș și-a desăvârșit pregătirea tehnică și scenică. Tot aici și-a început și adevărata carieră profesională ce a făcut-o o legendară stea internațională.

Nașterea singurei sale fiice, Laura, a întârziat debutul carierei ei nord americane. În timp ce era ocupată cu îngrijirea copilului, a făcut cunoștință cu școala italiană de dans, grație lui Enrico Zanfretta (1863-1946), fost dansator la *La Scala di Milano*. Cu toate că acesta era deja septuagenar, acesta a avut un rol esențial în îmbunătățirea tehnicii ei comparativ cu nivelul din perioada cursurilor cu Yavorski în Cuba. Acest lucru poate fi observat în virtuozitatea dansului ei, *batterie*.[2] Zanfretta credea în disciplină, efort și repetiție zilnică a exercițiilor pentru a formare completă.

Debutul ei nord american a avut loc atunci când i s-a oferit un rol în *Three Waltzes*, un *musical* în care Fernando Alonso fusese de asemenea implicat, la *Jones Beach Municipal Stadium*, Long Island. Piesa era regizată de cuplul Marjorie Fieldling și Charles Barnes. Aceștia au observat talentul dansatoarei cubaneze și au adăugat un număr de dans special pentru ea[3]. Treptat, a atras atenția criticii, așa cum poate fi dedus din cuvintele lui Ann Barzel, critic de dans american:

„La început, a fost acea arabesque. Acela a fost primul lucru care mi-a atras atenția la Alicia Alonso. Toate o dansaseră la fel. Era extraordinar de frumos

[1] Miguel Cabrera, *El ballet en Cuba: apuntes históricos*, Ediciones Cúpulas, La Habana, 2011, p. 44.

[2] Există pași în dansul clasic care se execută pe timp (mișcări mici în care picioarele se mișcă înăuntrul și în afara poziției a cincea în aer), astfel că adăugând elementele de *batterie* îi face mai complecși, întrucât viteza și claritatea sunt esențiale în această tehnică (Warren, 1989: 320-348).

[3] Miguel Cabrera, *op. cit*., p. 47.

[dansul], înalt, da, dar era și deschis, cu un picior drept zvelt, arcuit, îndreptat spre infinit; spatele ei și capul ei semeț, brațele ei păstrând liniile, fără nici un pic de tensiune.[1]"

O serie de alți profesori au fost importanți în dezvoltarea tehnicii Aliciei, precum Anatole Vilzak (1898-1998), Anatole Obúkov (1896-1962), Muriel Stuart (1904-1991) și Vera Volkova (1904-1975), dar protagonista noastră consideră că, după Zanfretta, rusoaica Alexandra Fedorova (1884-1972) a fost următoarea ca importanță. A fost o figură marcantă la Teatru *Marinski* din Sankt Petersburg. Studiase cu Enrico Cecchetti și era cumnata lui Mihail Fokine. Alonso nu a întrerupt niciodată pregătirea cu ea la *School of American Ballet*, nici chiar atunci cand devenise o stea internațională, căci considera că Fedorova preda balet combinând cele mai bune elemente ale baletului rus, combinate cu cele mai bune ale celui italian.

Fedorova studiase la Școala Teatrului Imperial *Marinski* și devenise *Prima Ballerina* în Rusia. A dansat la Teatrul Național Leton până s-a stabilit la New York, în 1937, unde a deschis o academie de dans împreună cu fiul ei, Leon Fokine.

După Marea Criză, în 1929, mulți dansatori fuseseră nevoiți să înceapă o nouă carieră în musicaluri de pe Broadway, unde mari coregrafi erau angajați. În acest fel și-a făcut Alicia Alonso debutul acolo, în 1938. A jucat în musicaluri precum *My fair Lady* de F. Loewe (1901-1988), cu premiera la *Majestic Theatre*, unde a beneficiat de 20 de reprezentații, și *Stars in Your Yyes* de A. Schwartz (1900-1984), care a avut premiera în același teatru la 9 februarie 1939.[2] A apărut pe scenă cu actori tineri, debutanți, care mai târziu aveau să cunoască celebritatea. În aceste producții, Alicia dansa step și cânta.

În 1939, Alonso a fost angajată, în urma unei audiții, la *School of American Ballet*, instituție ce dorea să își crească numărul de dansatori pentru *American Ballet Caravan* a lui Lincoln Kirstein. Eugéne Loring (1911-1982) era coregraful companiei. În același timp, Leonide Massine și Serghei Denham au organizat audiții pentru vechea *Metropolitan Opera House*. Ei căutau în schimb dansatori pentru *Ballet Russe de Montecarlo*. Alonso a fost selectată pentru această companie, dar, după ce a întâmpinat probleme cu contractul cu Kirstein și Massine, a decis să își păstreze postul la *American Ballet Caravan*. A realizat un turneu de zece luni, unde a dansat în spectacole precum *Charade* de Lew Christensen (1909-1984), *City Portrait* de Eugéne Loring, *Promenade* de William Dollar (1907-1986) și întruchipând personajul *Mexican Bride* în *Billy the Kid* de by Aarond Copland (1900-1990), în care a reputat un deosebit succes.

Debutul ei în Cuba a avut loc la 4 mai 1940, când a dansat rolul principal în

[1] Ann Barzel, 2002, "Alicia en sus muchos personajes", *Cuba en el Ballet* (100) 22-49 (citată în Simón, 2014: 409).

[2] vezi *Internet Broadway Database* <www.ibdb.com>.

Dioné de Eduardo Sánchez de Fuentes, în compania *Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical*. *Dioné* este considerat primul mare balet pus în scenă pe muzica unui compozitor cubanez. Oricum, cel mai important eveniment pentru cariera ei viitoare este faptul că s-a alăturat companiei *Ballet Theatre of New York*, care mai târziu își va schimba numele în *American Ballet Theatre*, o companie internațională care a propulsat-o în poziția pe care o va păstra de atunci înainte. Această companie a fost fondată de Lucia Chase și Richard Pleasant. Ei dețineau cei mai buni coregrafi, dansatori, designeri, muzicieni și maeștri de balet: Mihail Fokine, Bronislava Nijinska, Mihail Mordkin și Adolph Bolm; englezii Anton Dolin și Anthony Tudor; sau americanii Eugéne Loring și Agnes de Mille. Dolin a preluat creațiiule clasice și romantice, Tudor, baletele dramatice, iar Loring piesele nord americane. A fost acceptată în *Ballet Theatre of New York* împreună doar cu alți trei dansatori: nord americanii Jerome Robbins, John Kriza și Muriel Bentley[1]. A fost acceptată fără vreo audție, căci faima ei o preceda.

În această perioadă, tânăra Alonso a adaptat elemente ale dansului tradițional și modern care caracterizau această companie la propriul ei trup. A făcut parte din companie pentru aproximativ 20 de ani, în care a lucrat cu cei mai buni coregrafi din lume și a venit în întâmpinarea stilului lor personal. Fedorova îi transmisese tinerei Alonso moștenirea clasică în esența ei cea mai pură, solidificând talentul ei natural și învățând-o cum să se miște și cum să alunece prin *legato*-ul pașilor ei.

Această extraordinară experiență americană nu i-a diminuat devotamentul pentru Cuba. Ea a combinat proiectele ei internaționale cu altele, în țara ei, unde a fondat grupul de teatru și dans *La Silva*, împreună cu artiști renumiți precum Alejo Carpentier sau Francisco Martínez Allende, și toți explorau noi direcții în artă. Pentru acest grup, ea a semnat două coregrafii: *La tinaja*, bazată pe estetica *commedia dell'arte*, pe muzică de Maurice Ravel, și *La condesita*, pe muzică de Joaquín Nin.

Alonso a intrat în contact, în același timp, cu coregraful englez Anthony Tudor, unul dintre cei mai importanță creatori de balet contemporan care se afla în Statele Unite încă din 1939, și căruia îi plăcea să scoată în evidență capacitatea baletului de a exprima conținuturi psihologice prin gesturi și procedee teatrale moderne. A dansat în șapte dintre spectacolele coregrafiate de el, patru dintre ele fiind reluări (*Gala Performance, Pillar of Fire, Romeo and Juliet* și *Lilac Garden*), în timp ce celelalte trei au fost premiere mondiale (*Goyescas,* 1940, *Undertow,* 1945, și *Shadows of the Wind*, 1948).

Massine, care încercase să o angajeze în compania sa în 1939, a invitat-o să danseze, în 1939, în coregrafia lui, o reluare a spectacolului *Capriccio Espagnol* (ajutată cu această ocazie de dansatorul spaniol Vicente Escudero), *Les Sylphides*,

[1] Miguel Cabrera, *op. cit.*, p. 49.

Pas de Quatre, *Romantic Age*, *Aurora's Wedding*, *Pillar of Fire* și *Peter and the Wolf*. Compania lui Massine i-a oferit posibilitatea să danseze, în anii următor, în *Aleko* de Rimski-Korsakov, fapt care i-a permis să îl întâlnească pe Marc Chagall, care era responsabil cu scenografia.

Totuși, consacrarea ei definitivă drept o stea a baletului a avut loc la finalul acelei stagiuni, la 2 noiembrie1943, la *Metropolitan Opera House*, când a înlocuit-o pe Alicia Markova în rolul principal din *Giselle*, alături de Anton Dolin, având la dispoziție doar cinci repetiții. Înainte de a continua, aș dori să menționez câteva cuvinte ale Aliciei despre *Giselle*. Pentru ea, acest rol întrunea complexitatea totală, pentru că oferea dansatoarei o mare diversitate; acesta necesita trecerea de la țărăncuța ingenioasă și îndrăgostită din primul act, la fantasma spectrală și imaterială care, în actul secund, iubește dincolo de fire[1]. Cuba va avea ocazia să o vadă pe Alicia Alonso dansând *Giselle* în seara zilei de 5 iunie 1945, la *Teatro Auditórium*, cu Fernando Alonso în rolul lui *Albrecht*[2].

La scurt timp, i s-a oferit șansa de a dansa împreună cu George Balanchine, care a creat pentru ea *Theme and Variations*, pe muzică de Ceaikovski, și care a angajat-o și pentru *Waltz Academy*, pe muzică de Vittorio Rietti, respectiv *Apollo* de Stravinski, care a și dirijat una dintre reprezentațiile în care Alonso a dansat. *Theme and Variations* a avut premiera la 26 noiembrie 1947, cu ea și Igor Yousketvich în rolurile principale, la *City Center of New York*. Ea a învățat de la Balanchine noi metode coregrafice și creative, căci el folosea muzica drept protagonistul principal al dansului.

În acest sens, putem menționa relația ei cu Agnes de Mille, în a cărei versiune a spectacolului *Fall River Legend* a dansat rolul *Lizzie Borden*. Spectacolul era realizat pe muzica lui Morton Gould și scenografia lui Oliver Smith. A avut premiera la *Metropolitan Opera House* din New York, cu compania *American Ballet Theatre*. Agnes de Mille era cunoscută pentru folosirea elementelor istorice și folclorice în coregrafiile sale, cu un sens al teatralității matur. Ea o menționează pe Alonso în 1962, când scrie:

> „Cel mai spectaculos exemplu al unei memorii bune pe care mi-l amintesc este ocazia cu care Alicia Alonso a fost rugată să o înlocuiască pe Nora Kaye, pe nepregătite, în seara deschiderii Ballet Theatre, la Metropolitan Opera House, în 1948. Cu trei ore înainte să se ridice cortina, Nora Kaye a trebuit să fie dusă la spital, cu pneumonie. Urma să danseze Lilac Garden de Tudor. Alicia nu îl dansase de ani de zile. A repetat împreună cu coregraful în timpul prânzului, a dansat Lacul lebedelor, a repetat în timp ce al doilea balet al serii era în scenă și apoi a fost pregătită pentru deschidere. Rolul din Lilac Garden durează douăzeci de minute și l-a realizat fără greșeală. În săptămâna

[1] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, pp. 53-54.
[2] Mayda Bustamante, *Alicia Alonso o La eternidad de Giselle*, Ediciones Cumbres, Madrid, 2013.

următoare, a avut nevoie de doar șase zile să învețe rolul principal din Fall River Legend, care nu părăsește scena toată piesa, timp de 45 de minute. În mod natural, a obținut ovații nemaiîntâlnite.[1]"

Mulți au fost coregrafii cu care Alicia Alonso a lucrat în timpul acestor ani, dar aș dori să evidențiez relația ei cu Mihail Fokine, a cărui influență poate fi observată în stilul dramatic al dansatoarei. Au lucrat împreună la multe balete, precum*The Death of the Swan*, *Carnaval*, *Bluebeard*, *The Spectrum of the Rose*, *Petroushka*, *Prince Igor* sau *Les Sylphides*, pe care Fokine l-a coregrafiat pentru *Ballet Theatre of New York*. Acest maestru coregraf a ajuns până la *Ballet Nacional de Cuba*, care chiar și în prezent păstrează în repertoriu aceste lucrări marcate de stilul său.

În 1946, devine *Prima Ballerina Classica* la *Ballet Theatre*, cu Nora Kaye drept *Ballerina Drammatica*. Importanța ei artistică era atât de mare, încât a fost invitată să danseze la *American Ballet Theatre Great Gala*, ținută la *Metropolitan Opera House* din New York, la 14 ianuarie 1990, și care aniversa cincizeci de ani de existență ai companiei. Wynne Delacoma, de la *Chicago Sun-Times*, a scris că Alicia Alonso a fost motivul însuși pentru care atât de mulți oameni s-au îndrăgostit de balet[2].

În 1947, când era pe punctul de a deveni *Prima Ballerina Assoluta*, ea își făcuse deja debutul la diferite teatre europene, precum *Convent Garden* din Londra. A călătorit apoi cu *American Ballet Theatre* la Havana, unde a fost decorată cu cea mai înaltă distincție a Statului Cubanez drept recunoaștere a întregii sale cariere. La acea vreme, și în pofida eforturilor Laurei Raynieri și ale mamei lui Fernando și Alberto Alonso, pentru a impulsiona *Pro-Arte* în Cuba, încă nu exista nicio companie de dans profesionistă în insulă. Totuși, această situația a început să se schimbe după ce Alonso a primit acea decorație de stat, care a transformat-o într/o stea internațională și în ochii cubanezilor.

Va crea apoi compania *Alicia Alonso*, împreună cu Fernando și Alberto. Numele companiei va fi schimbat în 1955 în *Ballet de Cuba* și, după Revoluția Cubaneză din 1959, a devenit *Ballet Nacional de Cuba*, așa cum este cunoscută astăzi. În ciuda postului ei de *Prima Ballerina* la *American Ballet Theatre*, a încercat să păstreze un număr ridicat de reprezentații în Cuba, o situație care a ajutat-o să păstreze un echilibru financiar al companiei.

Debutul ei cu propria companie de dans la Havana a avut loc la 28 octombrie 1948, la *Teatro Auditórium*, iar programul a inclus *L'Après-Midi d'un Faune*, în coregrafia lui Nijinski, cu muzică de Debbussy și scenografie de Ernestina del Hoyo, urmat de *Grand Pas de Quatre* de Lester, Dolin-Pugni și de actul al doilea din *Lacul lebedelor*, în coregrafia lui Petipa și avându-l ca partener pe Igor Youskevitch.

Falimentul economic al *Ballet Theatre* a determinat anularea contractelor

[1] Anne de Mille, *Portrait Gallery*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1990.
[2] Pedro Simón, *El Ballet, una devoción*, Ediciones Cumbre, Barcelona, 2014, p. 152.

dansatoarei, dar această situație i-a permis lui Alonso să se ocupe de compania din Cuba. La începuturi, compania era foarte variată, respectând la orice pas tradiția clasică și romantică, dar încurajând propunerile înnoitoare, cu precădere ale coregrafilor naționali contemporani. Astfel, alături de piese de repertoriu precum *Lacul lebedelor, Giselle* și *Coppélia*, noi piese atribuite companiei *Russian ballets* a lui Diaghilev au putut fi văzute. Ea a pus în scenă mai sus menționata lucrare coregrafiată de Nijinski, *L'Après-Midi d'un Faune*, apoi *Petroushka* în coregrafia lui Fokine și *Apollo*, în cea a lui Balanchine, precum șilucrări naționale, în coregrafiile lui Alicia Alonso și Alberto Alonso, printre alți coregrafi profesioniști. În această perioadă apar lucrări ca *Concerto*, *Shades, Black Feast* și *Sóngoro cosongo*.

La început, compania nu a primit suport de la Statul Cubanez, astfel că economiile personale ale dansatoarei au trebuit utilizate, alături de donații private și împrumuturi. A fost nevoie de multe sacrificii pentru a susține proiectul Aliciei Alonso de a pregăti un turneu în alte țări ale Americii Latine și în Statele Unite ale Americii. Compania a primit de asemenea consultanța federației *Estudiantil Universitaria* (*University Students Federation*) și a lui Aureliano Sánchez Arango, pe atunci ministru al educației. Datorită acestora, fondarea *Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso* a fost posibilă, în cadrul căreia va triumfa *Cuban Ballet School*.

În ciuda dificultăților, această instituției a avut succes pentru o vreme, până când a fost nevoită să facă față celei mai dure crize de până atunci, în 1956, când Alonso va trebui să țină piept instituției numite *National Institute of Culture* a lui Batista. Acest organism încerca să atragă artiști și instituții de cultură pentru a le folosi în scop propagandistic, în schimbul beneficiilor economice. Refuzul lui Alonso cu privire la această nouă încercare a dus la sistarea suportului financiar pentru *Ballet de Cuba*. Guvernul a încercat, apoi, să o ademenească cu o pensie pe viață, dar ea a refuzat-o, devoalând această manevră către presă. Protestul național generat de această situație i-a permis acesteia să povestească publicului ceea ce se petrecea cu instituțiile și cu figurile culturale proeminente. Pe 15 septembrie 1956, compania a reprezentat un spectacol pentru un public numeros la *Stadium Universitario de La Habana*, la care s-au alăturat și alți artișticare o susțineau în acest protest. A dansat versiunea coregrafică a lui Fokine al *Lebedei* de Saint-Saëns. Au fost unele dintre cele mai lungi ovații din întreaga ei carieră.

În lumina dificultăților politice, Alonso a decis să nu mai danseze în Cuba și s-a stabilit în Statele Unite alături de o parte din membrii companiei ei. În anul următor, 1957, va fi invitată la Teatrul *Bolshoi* din Moscova, la *Kirov* în Sankt Petersburg și la Riga, devenind prima dansatoare occidentală care a dansat în Uniunea Sovietică.

În orice caz, Revoluția Cubaneză ce va urma în 1959 va determina o mai bună finanțare a companiei *Ballet Nacional de Cuba*, pentru prima oară în istoria ei, pentru a se putea dezvolta corespunzător. Vechi membri ai companiei sunt invitați

să danseze din nou în cadrul ei și se organizează audiții pentru noi membri, nu doar din țară, dar și din afara ei. *Escuela Nacional de Ballet Alicia Alonso* devine *Escuela Nacional de Arte*, unde dansul era predat gratuit nu doar în capitală, ci și în celelalte provincii. Aceasta a contribuit la recunoașterea ei ca o companie de dans națională și, prin urmare, la nașterea identității școlii cubaneze de dans, care a pus țara la același nivel cu cel al altor țări în ceea ce privește școala de balet, dar și pedagogia acestei arte. Aceasta a dezvoltat idiosincrazii stilistice, tehnice și interpretative care o fac unică în lume.

Alicia a încetat să mai danseze cu aceeași frecvență ca înainte, pentru a se concentra asupra companiei *Ballet Nacional de Cuba*. În 1960 va dansa pentru ultima oară împreună cu *American Ballet Theatre* și își încheie colaborările cu Statele Unite ale Americii, atunci când această țară îi refuză viza după ce aceasta refuzase la rândul ei rezidența permanentă pe teritoriul ei. Această stare de fapt o determină să se concentreze asupra Europei, unde, în 1991, a dansat în cadrul *45th International Festival of Edinburgh*. A obținut *English Critic Award* pentru spectacolul *Dido Abandoned*. În toamna lui 1996, interpretarea rolului *Giselle*, atât ca dansator cât și ca coregraf, în cadrul *IV Festival of Dance of Paris* i/a adus distincția *Grand Prix de la Ville de Paris*, dar și Premiul *Anna Pavlova*, acordat de *Dance University*.

În anul următor, a dansat în versiunea coregrafică a lui Donlin a baletului *Giselle* în compania *Les Grands Ballets Canadiens*, iar în 1968 a călătorit la Ciudad de Mexico la Olimpiadă. Este necesar să reținem participarea sa la Nisa, la un omagiu adus lui Pablo Picasso și la Calcutta, pentru aniversarea centenarului nașterii lui Rabindranath Tagore. A fost invitată de *Royal Ballet of Denmark*, la sfârșitul anului 1969 să danseze *Giselle* și a primit de asemenea o invitație pentru a dansa în *Ballet du XXe Siècle* al lui Bejart și împreună cu *Tokio Ballet.*

A dansat cu regularitate la *Opéra de Paris* în timpul anilor '70, unde, în 1972, a pregătit propria ei versiune coregrafică la *Giselle* și a dansat rolul principal în numeroase ocazii, ca și la *Staatsoper* din Viena și la *Teatro San Carlo* din Napoli. A coregrafiat de asemenea *Grand Pas de Quattre* pentru *Opéra de Paris* în 1973, iar în anul următor, Frumoasa din pădurea adormită de Ceaikovski, producție reluată apoi și la *Teatro alla Scala* din Milano. A fost membră a unor jurii ale festivalurilor din Varna și Moscova.

La cincisprezece ani de la neacordarea vizei de ședere în Statele Unite, va reapărea la *New York State Theatre*, Lincoln Center, pentru *Gala Night* la 28 iulie 1975, un eveniment care comemora 35 de ani de la înființarea *American Ballet Theatre*, grație Luciei Chase și altor personalități nord americane. A dansat *Odette* cu Jorge Esquivel, care, orfan în Cuba, primise ajutorul ei până devenise un dansator de talie internațională. Clive Barnes, de la *New York Times*, a scris în acea seară: „a fost încă o dată și pe bună dreptate Regina nopții"[1].

[1] Miguel Cabrera, *op. cit*., p. 69.

Este invitată să danseze din nou la Washington, Los Angeles și San Francisco. În timpul anilor 1976-1977 a dansat din nou la *Metropolitan Opera House* din New York împreună cu *American Ballet Theatre*, versiunea coregrafică a lui Alberto Alonso a lui *Carmen*, iar în 1977 a dăruit publicului american versiunea ei coregrafică la *Giselle*, pe care a variat-o în conformitate cu starea ei de spirit, schimbând schemele coregrafice în raport cu ceea ce simțea. Mărturisește că *Giselle* „poate părea simplă sau ingenuă, vivace sau languroasă, o panoplie de emoții în care protagonista nu va înceta să fie un personaj cu psihologie profundă"[1].

La 30 mai 1978, compania *Ballet Nacional de Cuba* a fost invitată la *Kennedy Center* din Washington, cu Alicia Alonso ca *Prima Ballerina Assoluta* și director general al companiei. Vor începe un turneuîn alte teatre din țară, printre care și *Metropolitan Opera House* din New York, care va fi reluat anual, consilidând școala cubaneză de dans pe scenele internaționale, căci, în cuvintele lui Juan Marinello (1979: 33), „Alicia Alonso este glorioasă, dar a adus de asemenea glorie Școlii ei".

Această proiecție internațională a limbajului dansului cubanez avea rădăcini adânciale companiei în două evenimente patronate de Alicia Alonso: *Festival Internacional de Ballet de La Habana* și *Cátedra de Danza del Ballet Nacional de Cuba* [Departamentul Universitar de Dans al Baletului Național Cubanez]. Primul a fost inaugurat în 1960, fiind un eveniment bienal, cu Alicia Alonso în comitetul organizator. Cel de-al doilea este rezultatul pe care această școală de balet l-a trezit în rândul studenților din Cuba și din alte țări, care nu predă doar baletul ca disciplină artistică, ci și dansul ca psihoterapie sau psihobalet.

Pentru Alicia Alonso, „arta dansului trebuie însănătoșită și pusă acolo unde merită". Pentru ea, este necesar ca dansul să fie dus înapoi, acolo unde i-a fost locul în vechime (ceea ce ea numește, cu înțelepciune, „răzbunarea dansului"), căci lumea occidentală a uitat cum să respecte această artă trasformând-o într-un obiect de petrecere a timpului, „o jucărie frivolă"[2]. Una din modalitățile în care a reușit să păstreze dansul ca Artă Supremă este nu numai prin ajutorul dat tinerilor dansatori de a își lansa cariera, dar și prin susținerea cercetării teoretice și sistematice a unei metodologii de lucru, a istoriei și esteticii dansului.

Alicia Alonso a fost capabilă să profite de oportunitatea în creștere pe care dansul o are în ziua de azi de a oferi ceea ce îi lipsea în trecut, accentuând necesitatea de stimuli internaționali care să îi recompenseze pe acei dansatori profesioniști activi, maeștri de balet și cercetători deopotrivă. În cuvintele Aliciei Alonso, dansul are nevoie să fie tratat „ca o floare a culturii, nu ca o prădare a primitivismului"[3].

Dansul reflectă societatea în care se naște și condiția acestuia ca artă socială

---

[1] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza,* Editorial Complutense, Madrid, 1993, pp. 53-54.
[2] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 62.
[3] *Idem,* p. 286.

este teribil de complexă. El nu poate fi redus la o simplitate inocentă. Repertoriul de balet abundă în capodopere care au depășit granițele culturii care le-au creat. Ele sunt o moștenire a umanității. Pentru a-i reda prestigiul atrofiat de timp și uzură, este fundamental să readuci dansul pe piedestalul pe care a tronat odinioară. Este necesar să îi reînnoiești limbajul cu noi expresii estetice și soluții tehnice, astfel încât artistul să poată beneficia de o comunicare actuală cu publicul. Alonso apără necesitatea de a depăși controversele estetice dintre dansul clasic și cel contemporan, căci, așa după cum susține, nu există decât două feluri de a dansa: bine și prost. Dansatul bine ne duce la succes, în timp ce dansatul prost, doar la eșec.

Ea a accentuat mereu ideea că nu trebuie să uităm că dansul este de origine populară, în ciuda dezvoltării sale tehnice, și că originile sale merg până la dansul folcloric. Repertoriul expresiei dansate populare este baza dansului clasic. Avem nevoie doar să privim cu atenție terminologia folosităîn balet. Ea folosește cu aplomb elemente populare în coregrafiile sale, evidențiind cele două aspecte ale dansului cubanez: originile sale spaniole și africane. Ambele sunt prezentate sincretic pentru a îmbunătăți dezvoltarea culturii în general și a dansului teatral în special. Ele au fost prezente la nașterea *Ballet Nacional de Cuba*, iar Alonso a adaptat această esteticăși bogăție culturală, incorporându-le pe ambele prin dansatori și coregrafii, încercând să găsească un limbaj național al diverselor accente și culori ce caracterizează baletul național cubanez. Dansul nu e departe de necesitățile și realitățile oamenilor, afirmă ea.[1] Dansatorii își folosesc trupul drept un mijloc de comunicare, armonizând granițe și culturi. Spiritul dansului este inseparabil de condiția umană, pentru că devine alfabetul gestic folosit de specia umană. Este, de aceea, un limbaj universal *par excellence*.

BIBLIOGRAFIE

ALONSO, Alicia, *Diálogos con la danza*, Editorial Complutense, Madrid, 1993

ALONSO, Alicia, *Diálogos con la danza*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010

BUSTAMANTE, Mayda, *Alicia Alonso o La eternidad de Giselle*, Ediciones Cumbres, Madrid, 2013

CABRERA, Miguel, *El ballet en Cuba: apuntes históricos*, Ediciones Cúpulas, La Habana, 2011

DEYÁ, Giselle, *Mirta Plá. Una joya de la cultura cubana*, Editorial Letras cubanas, La Habana, 2011

DE MILLE, Anne, *Portrait Gallery*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1990

MARINELLO, Juan, *Primeros mensajes al Ballet Nacional de Cuba por su XXV Aniversario*, în: „Cuba en el Ballet", IV (3), 1979, pp. 33-34

REY, Francisco, *Grandes momentos del ballet romántico en Cuba*, Editorial Letras Cubanas,

[1] Alicia Alonso, *Diálogos con la danza*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 291.

La Habana, 2004
SACHS, Curt, *World History of the Dance*, The Norton Library, New York, 1963
SIMÓN, Pedro, *Alicia Alonso: órbita de una leyenda*, Publicaciones y ediciones SGAE, Madrid, 1996
SIMÓN, Pedro, *El Ballet, una devoción*, Ediciones Cumbre, Barcelona, 2014
WARREN, Gretchen W., *Classical Ballet Techinque*, University Press of Florida, 1989